

LOS NIÑOS PERDIDOS Y ROBADOS: REPRESENTACIONES ESCÉNICAS DE UN TRAUMA COLECTIVO

ALBA SAURA CLARES

Universidad de Murcia

Resumen: En esta investigación, dirigiremos nuestra mirada a la apropiación indebida de menores y el maltrato ejercido contra los hijos de disidentes políticos durante el régimen franquista en España (1939-1975) y el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina (1976-1983). Nuestro interés residirá en algunas de las representaciones escénicas surgidas en ambos países durante los procesos transicionales, con el fin de ahondar en la focalización elegida para el tratamiento de esta realidad traumática. Así, nos acercaremos a *Potestad* (1985) del dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, desde la perspectiva del raptor; *La historia oficial* (1985), guion cinematográfico de la argentina Aída Bortnik, a través de una madre ajena a la identidad real de su hija adoptada; y, en última instancia, la propuesta de la dramaturgia española Laila Ripoll, *Los niños perdidos* (2005), donde focaliza la mirada en los más pequeños durante el régimen franquista.

Palabras clave: niños, dictadura, Eduardo Pavlovsky, Aída Bortnik, Laila Ripoll

Abstract: This paper focuses on the abduction, misappropriation and child abuse against the descendants of political dissidents during the Francoist regime in Spain (1939-1975) and the National Reorganization Process in Argentina (1976-1983). The main interest here will be in certain dramatic works that appeared in both countries in the post-dictatorship era, with the aim to explore how they reflect this traumatic reality. The works under study are *Potestad* (1985), by the Argentinean playwright Eduardo Pavlovsky, told from the point of view of a kidnapper; *La historia oficial* (1985), a film script by the Argentinean Aída Bortnik, focused on a mother who is not aware of the real identity of her adopted daughter; and, lastly, *Los niños perdidos* (2005), a work by the Spanish playwright Laila Ripoll, in which she

pays attention to children in the Francoist regime.

Keywords: children, dictatorship, Eduardo Pavlovsky, Aída Bortnik, Laila Ripoll

Argentina y España han compartido, y continúan actualmente, numerosos contactos transatlánticos, en viajes bidireccionales: corrientes migratorias, caminos exiliarios, intercambios culturales e intelectuales. Además, a lo largo del siglo XX, ambos países han conocido diferentes experiencias dictatoriales, finalizando en España con el régimen franquista (1939-1975) y en Argentina con el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). A su vez, con el inicio de la democracia, España y Argentina también han participado de una experiencia conjunta en torno a la justicia transicional y, en estos casos, transnacional. Baste citar al respecto al juez Baltasar Garzón y la acción de la justicia española contra los crímenes de las dictaduras del Cono Sur y la actual Querrela Argentina contra los crímenes del franquismo¹.

También en el ámbito teatral, muchos y destacados han sido los contactos históricos entre estos dos países. En esta ocasión, buscamos poner en diálogo la experiencia compartida del robo y maltrato de niños durante el régimen franquista y el tiempo del Proceso, en relación a tres textos y tres disímiles focalizaciones que aportan interesantes matices en el tratamiento ficcional de esta realidad traumática.

1. Identidades robadas, niños perdidos

En Argentina, con el inicio del Proceso de Reorganización Nacional, bajo el periodo de la presidencia de facto de Jorge Rafael Videla, tuvo lugar el mayor número de crímenes cometidos contra los individuos contrarios al régimen, iniciándose las desapariciones forzadas². Pronto, desde 1977, se iniciaron las reivindicaciones incansables de las Madres de Plaza de Mayo por la recuperación de sus hijos desaparecidos y la actuación de la justicia ante estos crímenes. Fue entonces cuando muchas de ellas comprendieron que también habían desaparecido sus nietos y los bebés de sus hijas o nueras, embarazadas en el momento de la detención. Así, como una escisión de las primeras, nacen las Abuelas de Plaza de Mayo. En su trabajo constante, que a partir del año próximo cumplirá cuarenta años, las Abuelas

¹ Para un acercamiento a la cuestión, remitimos a los trabajos de Nina Elsemann (2012) y Montoto Ugarte (2014).

² Sobre la figura del desaparecido y los mecanismos llevados a cabo por el Proceso, destaca el trabajo de Gabriel Gatti (2011).

han creado un complejo y exhaustivo entramado para la recuperación de esos niños, el cual ha tenido incidencia en el campo de la genética, en el judicial, en los debates memorialísticos³.

En este contexto, desde el año 2000 (duradero hasta la fecha) nació el ciclo *Teatro x la Identidad*. Dicho evento pretende, a través de la experiencia teatral, llamar la atención de aquellos hombres y mujeres que dudan de su identidad y que podrían ser niños apropiados durante el Proceso⁴.

A partir del año 2004, este ciclo se celebrará en Madrid (así como, posteriormente, en otros lugares como Barcelona), en un deseo por encontrar a esos niños robados, ahora jóvenes que podrían haber emigrado a otros países. Si bien el ciclo se inició con propuestas argentinas y se basó en los textos que estaban recorriendo en gira ese país⁵, posteriormente se generó una interesante apertura del debate hacia los propios casos españoles. Así, en las siguientes ediciones en Madrid se presentaron propuestas que reflexionaban de manera conjunta sobre el trauma compartido por Argentina y España, así como otros que ahondaban en la problemática nacional⁶.

En este aspecto, si comparamos el tratamiento memorialístico de este trauma colectivo en Argentina y España, se observan las deficiencias transicionales de las que este último adolece⁷. Como señala Luz Souto, “A pesar del elevado número de víctimas en España se tardó casi treinta años para que las investigaciones sobre los robos de menores salieran a la luz. La tardanza no ha sido por la falta de voces que manifestaran el horror [...] sino por cómo se llevaron a cabo los pactos de la Transición y por la permanencia en el poder de los mismos grupos que cometieron las expropiaciones” (Souto, 2013). Así, en este campo resulta determinante el documental *El nens perdut del franquisme* (2002, en el programa *30 Minuts* de la Televisión de Cataluña, realizado en colaboración con el historiador Ricard Vinyes), según Souto “la primera investigación que produce un impacto público” (Souto, 2013).

³ También Gatti (2011) analiza el trabajo de las Abuelas y el impacto generado por sus reivindicaciones. Para conocer la historia de la asociación, que iniciaba en diciembre de 2015 con la restitución del nieto 119, remitimos al volumen editado por Abuelas de Plaza de Mayo (2007).

⁴ Para más información sobre el origen del festival y sus características, destacamos como primer acercamiento el artículo de María Luisa Diz (2014).

⁵ Entre las obras, encontramos algunos textos destacados dentro de este ciclo, representados en Argentina y fuera del país: *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro; *El nombre* de Griselda Gambaro; *El Sr. Martín* de Gastón Cerana; *Manos grandes* de Mariana Eva Pérez, entre otras.

⁶ Así se observa en la programación de las siguientes ediciones, especialmente en los espectáculos de la última edición, en 2009, reseñada por Ignacio Amestoy (2009) para *Primer Acto*.

⁷ Paloma Aguilar (2008), entre otros estudios, analiza las políticas memorialísticas en España y las características del proceso transicional en este país.

La complejidad del caso español es aún mayor, de ahí el acertado término del citado documental, “los niños perdidos”. Como bien recomponen estas investigaciones, las fórmulas represivas que afectaron a los menores durante la guerra civil y hasta entrada la democracia fueron diversas. Padecieron la guerra, fueron encarcelados (o nacieron en las cárceles) y, mayoritariamente, fallecieron en condiciones inhumanas o por la propia tortura contra ellos ejercida. Fueron repatriados y raptados de sus familias. Estuvieron a cargo de los hospicios, del poder religioso y de la ideología del régimen, así como de las teorías de segregación contra el marxismo del psiquiatra Vallejo Nájera, acogidas por el franquismo⁸. Como señala Souto, “El recuento aproximado de las víctimas de apropiación en Argentina es de unos 500 niños, mientras que en España hablamos de unos 43.000 menores solamente hasta mediado de los años cincuenta” (Souto, 2014:52).

2. Focalizaciones y propuestas ante un trauma colectivo

El arte escénico ha supuesto una voz destacada en el tratamiento ficcional de la temática de los niños maltratados o robados por las dictaduras, pionera en los casos que aquí nos conciernen en sus respectivos contextos. Como observaremos, a través de las diferentes perspectivas elegidas, el teatro está generando interesantes propuestas que aportan nuevas claves de interpretación, matices e interrogantes ante esta cuestión.

2.1. La mirada del raptor: *Potestad* de Eduardo Pavlovsky

Eduardo Pavlovsky (1931-2015) es una de las figuras más relevantes dentro del teatro argentino del siglo xx. Cercano en sus primeros años a la estética conocida como Neovanguardia, ha compaginado su labor dramática con la actoral y su profesión como médico psicoanalista.

Potestad se inscribe en toda una línea transversal del teatro de Pavlovsky de esta época, donde está reflexionando sobre la opresión dictatorial desde diferentes contextos, buscando introducirse en la mirada del represor y el descubrimiento de su identidad ante el espectador. Así sucede en textos como *El señor Galíndez* (1973), *El señor Laforgue* (1982) y la obra que aquí nos concierne⁹.

⁸ Para una profundización en la cuestión, remitimos a Ricard Vinyes (2002), así como otras investigaciones de su autoría.

⁹ Para un acercamiento a las características del teatro de Eduardo Pavlovsky en este periodo, remitimos a los trabajos de Magda Castellví de Moor (1995), Patricia Estela Scipioni (2000) o Jorge Dubatti (2006).

Potestad, pieza breve de una duración no superior a los sesenta y cinco minutos, sitúa al espectador dentro del monólogo de un secuestrador¹⁰. La perspectiva elegida permite que compartamos con él su debilidad, su llanto y su desesperación cuando, en mitad de la tarde, unos extraños se lleven a su hija Adriana. Con el avance de la obra, y principalmente en la terrible anagnórisis final, el personaje perderá su máscara y, bajo una significativa mancha de sangre recorriendo su cara, conoceremos su verdad: él fue el raptor de una niña a la que ahora han devuelto a su legítima familia.

Con su personaje, Pavlovsky logra relativizar al opresor y conseguir que nos enterezcamos. De esta forma, podremos comprender que la represión tiene fórmulas de mayor sutileza que el binomio entre víctima-victimario y que “la sofisticación de la represión en América Latina hace que el enemigo se nos pueda parecer cada vez más” (Pavlovsky, 1999:24).

El trabajo de Scipioni observa, en esta y otras obras del dramaturgo argentino, una tendencia por las técnicas psicoanalistas —de interés para Pavlovsky— del psicodrama. Así lo percibe en *Potestad*, “al llevar a su protagonista a reconstruir el pasado y encontrar en él el origen del conflicto emocional en el que se halla envuelto [...]. Por medio de la re-presentación del momento traumático” (Scipioni, 2000:299). Al inicio de la propuesta, se nos muestra al personaje principal como un hombre marcado por diferentes debilidades, como en su preocupación por haber perdido su sexualidad frente a su mujer. El detallismo de su relato nos remite a la narración psicodramática de un trauma, donde minuciosamente se reconstruyen los acontecimientos previos hasta desvelar la verdad.

Tras la captura de Adriana se genera una segunda secuencia donde el monólogo del hombre es acompañado por otro personaje, Tita, con dos únicas y brevísimas intervenciones. Como señala Scipioni, “Tita, según la técnica psicodramática del doble o alter-ego, saca al personaje-paciente de su estancamiento emocional y lo impulsa a continuar la exploración de su pasado” (2000:307).

Tita refuerza la intencionalidad de Pavlovsky, pues representa la mirada de la sociedad que con la llegada de la democracia descubría los terribles actos cometidos por el Proceso, como la apropiación de niños. Por ello, este personaje presenta un difuso rol de interlocutora que determina, como señala la acotación y se construye escénicamente, “el sentido de acercamiento o distanciamiento afectivo de los personajes en los momentos críticos” (Pavlovsky, 1989:148). El mismo acercamiento y las mismas dudas que se producen en el espectador hasta que tenga lugar el reconocimiento final de este doctor como raptor: “Me dejaron solo. ¡El papá y la mamá de

¹⁰ Fue estrenada en 1985, ya en democracia, bajo la dirección de Norman Briski. Posteriormente, el texto varió notablemente y aumentó su desarrollo hasta configurar el que fue publicado en Pavlovsky (1989).

Adriana eran fanáticos, Tita! ¡A estos hijos de mil putas, si no los cargaban a balazos en la cama te cargaban ellos, te hacían volar la casa...! Estaban ahí... yo me acerqué a la cama... eran jóvenes... [...] Escuché como un llanto, Tita, en el cuarto de al lado... abrí la puerta y vi la nena” (Pavlovsky, 1989:154).

El final de la obra nos aleja de todo relativismo ante la figura del represor. Como afirma Pavlovsky “cuando hay dudas, hay una sola manera de resolverlas: el [...] esfuerzo de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo [...] su ética y su coherencia inquebrantables” (1999:25-26).

2.2. La mirada cómplice: *La historia oficial* de Aída Bortnik

En un mismo eje temporal y con algunos puntos de contacto, resulta interesante acercarnos a otra producción argentina en pleno proceso transicional, con el fin de observar cómo el cambio de focalización logra reflexionar desde otros vértices sobre la apropiación de niños y su incidencia en la sociedad.

La propuesta de *La historia oficial* (1985) cuenta con el guion de la dramaturga Aída Bortnik –también guionista o periodista, entre otras facetas–, cuya producción, de marcado carácter político, se inicia en la década de los setenta, viéndose marcada por el exilio en España en 1976. Esta propuesta, elaborada junto al director Luis Puenzo y presentada en democracia, reflexiona sobre los años vividos durante el régimen del Proceso. Con su estreno, el film hacía pública la historia “no oficial”, tanto dentro como fuera del país¹¹.

La historia oficial decide ofrecer una perspectiva primordialmente centrada en Alicia, su protagonista, pero cuya focalización perdemos en algunas escenas en pos de un desarrollo polifónico. Alicia supone, para Bortnik y Puenzo, una elección focal de sumo interés y acierto.

La película, estrenada en 1985, se sitúa en marzo de 1983; es decir, en el desmoronamiento del Proceso, perdido todo su apoyo popular, especialmente tras el desastre de la Guerra de Malvinas y la hiperinflación¹². La focalización en Alicia, profesora de Historia de instituto y esposa de Roberto, con una familia de carácter conservador, supone una metáfora de Argentina y la actualización de su juicio crítico ante el descubrimiento de los horrores del régimen.

¹¹ La película fue galardonada en numerosos festivales cinematográficos, logrando el primer Premio Oscar en Argentina a la Mejor película de habla no inglesa y una nominación a Bortnik por su guion.

¹² El estudio de Paula Canelo (2008) analiza las diferentes etapas vividas dentro del Proceso, sus características y evolución.

Ante Alicia, en un corto periodo de tiempo, se desmoronan todas sus creencias y desvelan todos los horrores: la crisis política y económica del país, observada en las relaciones sociales y empresariales de su marido; el debate y enjuiciamiento a la Historia Oficial promulgada por la dictadura, representado a través de sus alumnos y el profesor Benítez; los enfrentamientos al régimen, con las manifestaciones y el estado de excepción y exaltación que se observa en la ciudad; la sombra de duda sobre quiénes fueron cómplices al régimen, como su suegro critica a su marido; el regreso de los exiliados, en la figura de su amiga Ana; la tragedia de la tortura y la represión de los contrarios al régimen y las primeras narrativas testimoniales, también en la voz de Ana. En última instancia, todo desemboca, a través de diferentes ejes, en las noticias sobre la apropiación de niños durante el Proceso y la posibilidad, cada vez mayor, de que su hija adoptada, Gaby, sea víctima de uno de estos delitos.

La protagonista se culpabiliza por su silencio e ignorancia ante la opresión del régimen, que la convierte en cómplice. La fórmula para abandonar dicha situación es purgar su culpa con la búsqueda de la verdadera identidad de Gaby, en un viaje inverso al realizado por las Abuelas de Plaza de Mayo, presencia destacada en la película.

El film nos sitúa, con el avance de la acción, ante un doble desenmascaramiento. Por un lado, la conservadora y cómplice Alicia se nos descubre como una mujer dispuesta a aceptar los cambios sociales necesarios para la democratización del país, así como reconoce y asimila las narrativas de una renovada Historia Oficial que busca alcanzar el conocimiento de la verdad. Mientras, Roberto, el padre y marido, dibujado como amante y bondadoso, va perdiendo sus máscaras hasta aparecer ante nosotros como un torturador, un cómplice y beneficiario directo del régimen.

Como Alicia, Argentina tenía una nueva oportunidad de redimirse y situarse como cómplice de la dictadura o partícipe del proceso transicional, de la justicia, la verdad y la memoria¹³.

2.3. La mirada infantil: *Los niños perdidos* de Laila Ripoll

Desde otro punto de vista, el tratamiento focal elegido por la dramaturga española Laila Ripoll para la representación de esta cuestión destacada por lo novedoso y, además, responde a unas características históricas y transicionales diferentes. El estreno de *Los niños perdidos* en el Teatro María Guerrero de Madrid, por la compañía Micomicón, se realizó en 2005, a

¹³ Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2011) han compilado diferentes estudios sobre el cine político y social en Argentina, interesante para comprender *La historia oficial* en su contexto de producción y ahondar en la misma.

treinta años del fin del régimen franquista. Teniendo en cuenta la distancia histórica de los hechos, esta propuesta teatral de Ripoll está directamente relacionada con la ya mencionada aparición del documental *Els nens perdus del franquisme*, texto que toma como fuente primaria para su ficcionalización.

La dramaturgia de Laila Ripoll (1964) se encuentra íntegramente ligada a su trabajo como directora escénica, en una estética que retoma lo grotesco, valleinclaniano y lorquiano, y de marcado compromiso político¹⁴.

En *Los niños perdidos*, la novedosa propuesta de Ripoll nos plantea la historia desde la mirada de esos niños maltratados, despojados de su identidad y, en última instancia, asesinados por el franquismo, en una focalización que responde a los propios gustos creativos y teatrales de la autora, alejada del naturalismo.

La perspectiva elegida no despierta la conmoción en el espectador, sino que, desde la tristeza por estas historias, se genera la emoción y el juicio crítico. La mezcla entre el humor negro y el horror conforma una comedia llena de amargura que llama a la memoria, a la histórica, y a la reivindicación.

La puesta en escena de Ripoll nos sitúa en un espacio único, el desván, y entorno a cuatro personajes: los tres niños –Lázaro, El Marqués y Jesúsín, el Cucachica–, y el Tuso, único adulto, con un retraso mental. Solo acompañan a estos niños perdidos Las voces que, escuchadas en *off* en la puesta en escena, recogen testimonios sobre esta tragedia, presentados de forma inconexa y repetida.

Encerrados en este espacio, los cuatro personajes juegan a hacer teatro para pasar el tiempo y superar sus miedos. Juegan para expresar, con la experiencia teatral, lo que no quieren aceptar en sus vidas, lo que temen y desean testimoniarse, en un juego que supone su liberación¹⁵.

Será Tuso, por ser el mayor, quien represente el papel represivo de la Sor, la monja que aterroriza a estos pequeños. La propuesta metateatral sirve a Ripoll para, en la voz de los niños, pero especialmente de Tuso, rememorar el papel represivo de la iglesia y el franquismo, exponer las teorías psiquiátricas de Vallejo Nájera y representar toda la horrenda realidad de estos niños perdidos.

Con el avance de la acción, y gracias a estos juegos, los pequeños son capaces de dar testimonio de su historia (relacionado con el citado documental casi homónimo). De esta manera, se genera un trágico mapa de las diferentes experiencias represivas que vivieron los niños, con la particularidad de ser narrados desde la propia perspectiva infantil. La obra nos mostrará la historia Cucachica y el aterrador, insalubre y para muchos

¹⁴ Un acercamiento a la obra de Ripoll suponen los artículos de Isabelle Reck (2012) o Jorge Avilés Diz (2012).

¹⁵ Sobre la metateatralidad y su función en este texto reflexiona el trabajo de Liliana Dorado (2011).

letal, viaje en tren a la cárcel de las Ventas de Madrid; Lázaro y la terrible batalla de Badajoz, donde quedó solo con su hermano, vagando en calles repletas de cadáveres; o el Márques, con quien se reconstruye, en palabras de Jorge Avilés Diz, “el retorno de los niños exiliados en el extranjero por el Gobierno de Franco”, quienes también “sufrieron en sus propias carnes la represión, el maltrato físico y psicológico por parte de las monjas, solo por el hecho de ser hijos de republicanos” (2012:254).

Además, con Lázaro se elabora la temática de la perversa eliminación del nombre –muestra de la identidad robada–, y que supone un tópico común en las representaciones teatrales del robo de niños, como en los ciclos de *Teatro x la Identidad*¹⁶. Con la ternura y el humor propio de la obra, lo narrará Lázaro:

Lázaro.¿Y sabes lo más emocionante? Que a cada asilo que iba, las monjas iban y me cambiaban el nombre [...] Y yo no soy Expósito, [...] Pero las monjas nunca me quieren hacer caso, ni con lo del apellido, ni con lo de que soy de Badajoz, y me acaban poniendo el nombre que les da la gana.

Tuso.A lo mejor es para que no te puedan encontrar tus padres.

Lázaro.A lo mejor. Son capaces (Ripoll, 2013:105-106).

Finalizando la obra, comprenderemos que el juego metateatral de estos cuatro personajes es aún más profundo, pues brota de la memoria de Tuso. Así, son los fantasmas de los tres niños los que comparten juego con él y descubren, junto al espectador, su realidad fantasmagórica, su categoría de “muertos vivos”, en palabras de Alison Guzmán (2012). Fallecieron, como muchos otros niños, debido a la opresión, asesinados en este caso por la Sor en un ataque de ira. El único espectador de este crimen, Tuso, hará que la Sor caiga escaleras abajo y fallezca. Por más que reclame por la memoria de estos niños, nadie lo escucha y, cuando mucho tiempo después, descubran los cadáveres, solo afirmarán: “Total, ya erais niños perdidos” (Ripoll, 2013:117).

Son fantasmas de la transición que están anclados a un trauma no superado y que repiten, una y otra vez, más allá de la muerte, las experiencias dolorosas a las que quedaron atados. Ripoll les da voz¹⁷ ya que, para ella, solo el reconocimiento memorialístico de su carácter de víctimas

¹⁶ Araceli Arreche (2014) realiza un análisis sobre esta temática en diferentes textos de *Teatro x la Identidad*.

¹⁷ No es la única obra en la que Ripoll remite a la focalización infantil para rememorar los años de la dictadura. También lo hará en el texto breve *El día más feliz de nuestra vida*, donde se muestran unas cuatrillizas la noche antes de su primera comunión, en 1964, en pleno régimen franquista.

los libera y nos liberará de este pasado traumático. Como reflexiona la dramaturga en una entrevista: “Estamos hablando del Teatro por la Identidad –y es fantástico y hay que hacerlo-, y de los desaparecidos en América; de los nazis y los campos de concentración se ha escrito todo, y sin embargo, de nuestra propia historia no hablamos. ¡Cómo tenemos tan poca vergüenza de meternos en estos temas, sin revisar nuestro propio pasado!” (Henríquez, 2005:119-120).

3. Conclusiones

A través de diferentes focalizaciones, estas obras se inscriben en los debates de la memoria y reivindican, desde el arte escénico, el conocimiento de la verdad y la acción de la justicia transicional. Son textos, si nos acercamos a las reflexiones de Elizabeth Jelin, que buscan “honrar y homenajear a las víctimas e identificar a los responsables [...] para ayudar a que los horrores del pasado no se vuelvan a repetir –*nunca más*–” (2005:18).

Desde nuestro punto de vista, la focalización elegida en las tres obras aquí propuestas se corresponden con las diversas formas de afrontar lo memorialístico y con el estado de la materia en sus respectivos procesos transicionales. En 1985, a dos años de la llegada de la democracia en Argentina, Eduardo Pavlovsky consideraba necesario ahondar en la mirada del raptor para que la sociedad pudiera profundizar en la complejidad de este nuevo opresor. Igualmente, Bortnik y Puenzo establecen la perspectiva en Alicia, reflejando a la sociedad argentina que descubría el trauma acallado por tantos años.

Sin embargo, la distántica de Ripoll precisa que la reflexión surja de otro espacio, del espacio de lo olvidado, de los fantasmas del pasado que regresan para luchar contra el olvido y recordarnos la deuda histórica existente con ellos.

Cada una de estas propuestas ha buscado el foco idóneo para su recreación, con el fin de escenificar el horror y mantener la tensión necesaria entre el sentimentalismo y la mirada crítica del espectador. Tres visiones que buscan, desde la experiencia artística, dar voz, reconocimiento y descanso a aquellas víctimas anónimas, a aquellos niños cuya identidad fue robada o sufrieron la tortura de un régimen opresivo, a todos los niños perdidos.

BIBLIOGRAFÍA

ABUELAS de Plaza de Mayo (2007), *La historia de Abuelas. 30 años de búsqueda. 1977-2007*, Buenos Aires, Abuelas de Plaza de Mayo.

AGUILAR Fernández, Paloma (2008), *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial.

AMESTOY, Ignacio (2009), “Argentina y España, memorias paralelas”, *Primer Acto*, 330, 115-118.

ARRECHE, Araceli Mariel (2014), “Teatro x la Identidad, 2001-2012. Emergencia y productividad del movimiento en torno a un debate identitario”, *Memorias del I Foro Académico de Ciencias Sociales y Humanidades: Desafíos de la Argentina en el siglo XXI*, Buenos Aires, Ediciones UADE, 20-30.

AVILÉS DIZ, Jorge (2012), “Los desvanes de la memoria: *Los niños perdidos* de Laila Ripoll”, *Letras femeninas*, 38 (2), 243-261.

BORTNIK, Aída (1985), *La historia oficial*, Buenos Aires, Ediciones La Urraca.

CANELO, Paula (2008), *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometo Libros.

CASTELLVÍ DEMOOR, Magda (1995) “Eduardo Pavlovsky: teatro de deformación y denuncia” en Osvaldo Pellettieri, (ed.): *Teatro latinoamericano de los setenta. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires, Corregidor, 81-102.

DIZ, María Luisa (2014), “Los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad durante el proceso de institucionalización de *Teatro x la Identidad*”, *Kamchatka*, 3, mayo, 27-45.

DORADO, Liliana (2011), “Memoria histórica y compromiso ético en *Los niños perdidos* de Laila Ripoll”, *Letras femeninas*, (37) 1, 169-185.

DUBATTI, Jorge (2006), “El teatro de Eduardo Pavlovsky: grupos textuales y poéticas de producción de sentido político” en Jorge Dubatti (ed.): *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.

ELSEMANN, Nina (2012), “Nuevos espacios del saber en la justicia transicional: Argentina y la lucha global contra la desaparición forzada”, *Iberoamericana*, XII/48, 101-112.

GATTI, Gabriel (2011), *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

GUZMÁN, Alison (2012), “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *Convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*”, *Don Galán*, asequible en: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4, fecha de consulta: 14 de octubre de 2014.

HENRÍQUEZ, José (2005), “Entrevista con Laila Ripoll: «Yo soy nieta de exiliados y eso marca»”, *Primer acto*, 310, 118-127.

JELIN, Elizabeth (2005), “Las luchas por la memoria”, *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 2-3, 17-40.

LUSNICH, Ana Laura – Piedras, Pablo (eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

MONTOTO UGARTE, Marina (2014), “Una mirada a la crisis del relato mítico de la Transición: la “Querella argentina” contra los crímenes del franquismo”, *Kamchatka*, 4, 125-145.

PAVLOVSKY, Eduardo (1989), *Cámara lenta. El señor Laforgue. Pablo. Potestad*, Madrid, Fundamentos.

PAVLOVSKY, Eduardo (1999), *Micropolíticas de la Resistencia*, Buenos Aires, Eudeba.

RECK, Isabelle (2012), “El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora”, *Signa*, 21, 55-84.

RIPOLL, Laila (2013), *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai.

SCIPIONI, Estela Patricia (2000), *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Edition Reichenberger.

SOUTO, Luz C. (2013), “Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina. El relato de la memoria y de la identidad”, *Olivar*, 14 (20), sin paginación.

SOUTO, Luz C. (2014), “El Teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria”, *425°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 50-66.

VINYES, Ricard – Armengou, Montse – Belis, Ricard (2002), *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, Random House Mondadori.